

Prípád Jakubisko alebo O histórii na plátne vo dvoch obrazoch

IVANA VAEKOVÁ

Žáner, do ktorého vstupujeme

„Filmová pravda neexistuje,“ hovorí v interview režisér Juraj Jakubisko (ULIČIANSKA 2008). Literárna tiež nie, môžeme dodať. Nie taká, ktorá by pre umelecký artefakt (v našom zúžení pohľadu teda pre literárne či filmové dielo) znamenala povinnosť byť verným zobrazením toho, čo považujeme za „pravdivú skutočnosť“. A v historickom žánri to s pravdou môže byť ešte komplikovanejšie. Napríklad preto, že sa spolu s výberom minulostnej látky a pohybom v historických reáliách takéto diela vlastne odvolávajú na historické fakty. A tie sú všeobecne vnímané ako tzv. pravdivé. Ich umelecké tvarovanie je však vždy záležitosťou poetickej licencie, teda konštruktom fiktívnym.

Začnem malým terminologickým exkurzom, ktorý sa – vzhľadom na obmedzený priestor, aj parciálnosť témy – obmedzí na dva pohľady: do filmovej a literárnej genológie. Termín *história* budem nateraz používať na označenie tej časti minulosti, ktorá je dokumentovaná faktograficky a zároveň vývinovo uzavretá – teda bez priameho vplyvu na súčasnosť, označujúca istú uzavretú časť vývoja spoločnosti, ohraničenú udalosť či súbor udalostí. Z tohto hľadiska tak označenie *historická próza* môže zahrnúť i texty, na ktoré sa viaže (či potenciálne viaže), ak nie empirická skúsenosť autora, tak empirická skúsenosť jeho súčasníkov (na rozdiel od častého spôsobu klasifikácie historického, ktorý sa pokúša – okrem iných požiadaviek na špecifikáciu tejto žánrovej formy – určiť množstvo času, čo musí od udalosti uplynúť, aby sa dala označiť za historickú).¹ Spolu s Reném Bílikom teda vyslovíme presvedčenie, „že historickosť vecí či javu nie je prostým výsledkom plynutia času [...], ale výsledkom ľudskej aktivity, v ktorej sa stretá dejnosť ľudského života s reflexívnou činnosťou“ (BÍLIK 2008: 14).

Historický žáner sa tak stane „žánrom exponovanej časovosti ľudského životného sveta. Ide v ňom o intencionálne tematizovanie času, o jeho epickú interpretáciu [...] Pre naplnenie tejto žánrovej charakteristiky sa autori textov historického žánru orientujú na také úseky minulosti,

¹ V českém literárnovednom kontexte najmä vymedzenia Josefa Hrabáka či Blahoslava Dokoupila: „historický román vzniká [...] tam, kde chybí přímá osobní zkušenost autora“, v odstupe „zhruba šedesáti let“ (DOKOUPIL 1987: 16, 18).

v ktorých sa naplno odkrývajú znaky tematizovaného času“ (TAMŽE: 34). Toto odkrývanie znakov tematizovaného času je potom estetickou či esteticko-filozofickou ambíciou textu.

V recepcii sa však so samozrejmosťou ako historická próza označujú všetky prozaické texty, ktoré konštruujú sujet na pozadí dostatočne časovo vzdialenej minulosti – tu môže fungovať ono „*Waverley alebo Bolo to pred šesťdesiatimi rokmi*“ Waltera Scotta, ktoré sa zrejme stalo inšpiráciou i pre neskoršiu teoretickú reflexiu – teda na jeho kolorovanie použijú známe historické fakty.

Historický fakt v próze – ak ostaneme pri Bílikových skúmaníach – resp. jeho zapojenie do štruktúry sujetu, zakladá historický žáner. Povedané však platí pre ten druh historického faktu, ktorý v literárnom texte funguje ako východiskový, primárny – on generuje základnú tematickú líniu textu. Tzv. doplnkový historický fakt má sekundárnu funkciu – potvrdzovať východiskový fakt „*v pozícii funkčnej charakteristiky* tematizovaného a interpretovaného výseku z interného času systému. Svojím kontaktom s východiskovým historickým faktom akcentuje jeho *významnosť a metonymickú* funkčnosť. Je súčasťou rétorickej stratégie „presvedčovania“ o význame stopy, zvolenej na literárnu tematizáciu“ (TAMŽE: 48, zdôr. autor). Na základe tohto rozlíšenia potom môžeme podľa povahy východiskového historického faktu vymedziť dve podoby historickej prózy – prózu udalosti (s centrálnou pozíciou kolektívu) a historickú prózu biografickú (ako imagináciu „životnej cesty“) (porov. TAMŽE). Ak sa toto rozlíšenie pokúsime aplikovať na všetky literárne texty, ktoré pracujú s historickým faktom ako identifikátorom minulého času udalostí, ukazuje sa, že historické prózy s umeleckým/ estetickým zámerom pracujú s oboma takto vymedzenými typmi historického faktu. Próza zábavná, ktorá „opticky“ pôsobí dojmom historickej prózy, využíva historický fakt výlučne v jeho sekundárnom význame. Rovnako však dokáže s historickým faktom pracovať i epika výrazných umeleckých kvalít – jej cieľom už však nebude „recyklácia“ dobrodružných či ľubostných peripetií v živote Angelík a troch mušketierov, ktorí sú vlastne štyria, ani snovanie „teórií komplotu“ na spôsob *Da Vinciho kódu*, ale skôr vytvorenie metaforického presahu do prítomnosti či mimo času – ambíciu takého typu prózy potom môžeme označiť ako aktualizáciu alebo gnómickú, takáto próza sa stáva ahistorickou.

Vo filmovej teórii je žáner živou témou, zdôrazňuje sa jeho dynamická povaha – novšie skúmania napr. Vlastimila Zusku sa snažia integrovať štrukturálne chápanie (ktoré abstrahuje od autora i recipientov a sústreďuje sa na vnútorné vzťahy a prvky objektu) a chápanie afektívne (kritériom žánrovej príslušnosti je pôsobenie na recipienta); o filme uvažuje aj ako o estetickom objekte, ktorý sa konštituuje v procese recepcie. Dielo ako konštituuujúci sa objekt rezonuje s „horizontem očakávaní“ vrátane spätných modifikácií v rámci jeho recepcie. Žáner je potom

„jako multidimenzionální prostor, protkaný sítí vektorových sekvencí“ (MICHALOVIČ – ZUSKA 2009: 164).

Vymedzenie historického žánru vo filmovej teórii (podľa definície historického filmu, ktorú Martin Ciel formuluje ako „pracovnú“), zblízuje filmovú a literárnu podobu tematizácie histórie: „reflexia súčasnej reality cez minulosť na základe interpretačnej osnovej konštruovanej z historických faktov [...] historické fakty podmieňujú dramatický konflikt“ (CIEL 1992: 88). Vo vzťahu k výrazovej forme potom môže ísť o film psychologický (so životopisným obsahom) alebo kostýmový (s obsahom dobrodružným – psychologizácia aj historická vernosť sú sekundárne, primárnu funkciu majú atraktivizačné prvky: dobrodružný dej, kostýmy, dekorácie, scéna atď.). Na rozdiel od genológie v literatúre však filmová teória špecificky pomenúva a charakterizuje film vojnový, ktorý „vo svojej tematickej podstate patrí do žánrovej oblasti filmu o zločine [...]. Práve preto, že je vojna zločinom príliš zvláštnym a špecifickým, film o nej si vytvára vlastné kompozičné pravidlá, vlastnú mytológiu akcie a protiakcie“ (TAMŽE: 54). Dva štýlové postupy zobrazenia vojnovéj témy potom reprezentuje vojnový veľkofilm (so širokým tematickým záberom, budovaním napätia, založený na atraktivite a pátose bojových akcií, ale bez psychologickéj hĺbky) na jednej strane a komornejší film, v ktorom sa vojna stáva rámcom pre príbeh vybudovaný na postavách, a tak v ňom hrajú dôležitú úlohu subtilnejšie vzťahy a ľudský rozmer protagonistov.

Historický, rovnako ako vojnový film, čerpá z minulosti, pričom vnútorná štruktúra vzťahov je však rozdielna – výstavba historického filmu je orientovaná na atribúty príznačnosti pre určité obdobie, ktoré podmieňuje príbeh, vo vojnovom filme si vojna ako prioritná téma podriaďuje ostatné zložky a determinuje všetky postavy.

Ambícia konkrétneho literárneho aj filmového diela, i jeho kvalita, ho potom môže priviesť k presahu historiografickému či filozofickému. Napokon, samotný fakt rozprávania, ktoré sa prezentuje okrem iného v gramatickom minulom čase, odkazuje k minulosti – ako vysvetľuje Paul Ricoeur: „vyprávění má co dělat s něčím takovým, jako je fiktivní minulost“, pretože: „Mluví *hlas*, jenž líčí to, co se *pro něj* stalo. Začneme-li s četbou, zahrnujeme do smlouvy mezi čtenářem a autorem rovněž víru, že události, které líčí narativní hlas, patří k minulosti tohoto hlasu [...] lze říci, že fikce je kvazi-historická, zatímco historie kvazi-fiktivní“ (RICOEUR 2007: 272–273, zdôr. autor).²

² Ricoeur ďalej vysvetľuje: „Historie je kvazi-fiktivní, poněvadž kvazi-přítomnost událostí postavených ‘před očí’ čtenáře živým vyprávěním ukazuje svou názorností, živostí unikající ráz minulosti minulého, který ilustrují paradoxy zastupujícího reprezentování. Fiktivní vyprávění je kvazi-historické potud, že ireálné události, jež líčí, jsou minulými

Podobné presvedčenie, ako formuluje vo svojej teórii rozprávania Paul Ricoeur, sa objavuje i z „opačnej strany“, teda v priestore vedy o dejinách, keď uvažuje historik Hayden White: „Historik, jako každý spisovatel diskurzu v próze, formuje své materiály. Může je formovat tak, aby je přizpůsobil ‚rámcí předem vytvořených představ‘ [...] nebo je může formovat tak, aby je přizpůsobil ‚předem utvořenému selektivnímu hledisku‘ toho typu, který zaujímá romanopisec ve své funkci vypravěče příběhu“ (WHITE 1996: 151–152).

Kým narativita spája literárny text s textom historiografickým, prepojenie filmu a histórie spôsobuje – vo vzťahu k recipientovi – špecifické problémy. Hlavným je – podľa historičky kultúry Michèle Lagnyovej – „výrazne afektívny rozmer filmových obrazov, ktorý z nich nerobí len dokumenty svojej doby, ale vďaka ich *trvaníu* aj stále živú spomienku, schopnú implantovať sa do pamäte divákov bez ohľadu na to, či títo so zachytenou udalosťou mali alebo nemali priamu skúsenosť [...]; afektívna podstata filmových obrazov môže poľahky viesť k narušeniu historického kontextu a k vrstveniu rôznorodých udalostí v zdanlivo jedinom, skoro až mýtikom čase pamäte [...]“ (cit. podľa: FERENČUHOVÁ 2004:10–11).

Pokúsím sa ukázať, že práve toto „narušenie historického kontextu“ a smerovanie k „mýtickému času pamäte“ sa môže stať „legitímnou“ umeleckou ambíciou umeleckého diela – literárneho rovnako ako filmového.

Obraz prvý – Zbehovia

Vojenský zbeh je novela Ladislava Ťažkého – prvá z jeho rovnomennej debutovej zbierky. Táto rozsahom veľká próza (a zbierka vôbec) v dobe svojho vzniku (rok 1962) veľa ohlasov nezaznamenala. Kritika sa k nej vrátila vlastne až po tom, ako sa stala predlohou Jakubiskovho filmu z roku 1968, *Zbehovia a pútnici* (presnejšie – prvej z jeho troch častí-poviedok).

V slovenskom kontexte je samotná próza charakteristická skôr tradičnými literárnymi postupmi – v zobrazení skutočnosti využíva popri realistickej metóde lyrizačné postupy. Na pozadí prvej svetovej vojny a rodiacej sa revolúcie epickou líniou stvárnjuje skromný príbeh cigánskeho zbeha Kálmána. Ten je situovaný do rurálneho priestoru Horehronia (s výnimkou krátkych a dynamických pasáží, zachytávajúcich Kálmánovu cestu na front so zastávkou v poľskom Krakove, aj rovnako krátkeho pobytu „v ďalekej Galícii“, ŤAŽKÝ 1962: 17) a času od vypuknutia vojny po vznik Československej republiky. Z naračných postupov prevláda reč tzv.

fakty pro narativní hlas, jenž se obrací ke čtenáři, potud se podobají minulým událostem a fikce se podobá historii“ (RICOEUR 2007: 273).

vševediaceho a uvažujúceho rozprávača a „scudzujúce“ formy priamej reči (nepriama či nevlastná priama reč) nad dialógmi. Príbeh o cigánskom dezertérovi však svoju dynamiku nestráca ani tak.

Historické fakty, na ktoré sústredíme pozornosť, sú v texte reprezentované pomenovaním konkrétnych (a všeobecne známych) udalostí – hneď v úvode sa dozvieme, že „[...] vypukla vojna. V Sarajeve zastrelili Ferdinanda, následníka trónu“ (TAMŽE: 6). Blížiac sa k záveru zasa čítame: „[...] Jano Janovie zase prebral richtárstvo [...] ale v mene nového štátu, v mene Československej republiky“ (TAMŽE: 72).

Na ploche novely (alebo rozsiahlejšej poviedky) teda Ťažký tematizuje udalosti, ktoré sa odohrali na spomenutom území v rozmedzí rokov 1914–1918, či skôr dopad týchto udalostí na pomerne uzavreté prostredie horehronských dedín. Nestretáme sa však so žiadnym priamym datovaním, dokonca ani s historickou postavou v podobe lukácsovského *svetodejinného individua*. Ilúzia historického chronotopu sa tak posilňuje nie prostredníctvom kumulovania faktov a známych postáv, ale tzv. reáliami – teda tým, ako sa v próze manifestuje súhrn vecných poznatkov o živote a kultúre národa – „vidíme“ cigánske osady na okraji dediny, „pozorujeme“ sociálne vrstvy súdobého vidieka, rozlišujeme sociálny status „ferštera“ (lesníka), krčmára, sedliakov aj zbehov a prišelcov – vojakov a žandárov.

Podobne postupuje i filmár Jakubisko, ale ide ešte ďalej. Fakt vojny (a historickej situovanosti príbehu) demonštruje pomocou dobových reálií. Vizuálne prostriedky, ktoré má vo svojom médiu k dispozícii, sprostredkujú obraz vojakov v zodpovedajúcich (alebo cielene upravených) uniformách, s príslušným výstrojom a výzbrojou. Jakubisko však vo svojom filme priestor deja spomínaných udalostí presunie na (svoj rodný) slovenský východ a poviedkové reálie doplní o diskurz etnografický. Pred divákom tak defilujú postavy v abovských krojoch, slovenčinu strieda maďarčina a aj miestny dialekt. Vizuálna štylizácia je však náročná: „Žiadna obrazová deskripce javů, ale jejich tříšť, vizuální zkratka v prudké expresi. Psychiku postav navozuje čistě obrazová a zvuková montáž záběrů bez jediné známky jakékoli psychologizace“ (PŘÁDNÁ – ŠKARPOVÁ – CIESLAR 2002: 212). Filmová podoba príbehu zbeha však ide ešte ďalej – jeho osud sa prelína s osudom hrdinu ľudovej balady, ktorú rozprávačka hovorí deťom v osade (a divákovi znie ako pozadie už od úvodných záberov). Kálmán sa (presunom v priestore i čase) ocitá v osade priamo uprostred stareninho rozprávania – a rovnako ako onen baladický hrdina z jej príbehu je poznamenaný stigmou viny a prítomnosťou smrti, ktorú si už vždy poniesie so sebou. Práve smrť sa stane (na rozdiel od Ťažkého prózy s oveľa výraznejším spoločenským aj ideologickým aspektom) ústrednou témou prvej filmovej poviedky *Zbehov a pútnikov*. Smrť zvnútornená v Kálmánových vojnových zážitkoch, kolorovaná – „Bola biela, len oči mala

krvavé“, hovorí Kálmán Lile dívajúc sa na vlastné ruky (JAKUBISKO 1968), aj personifikovaná v podobe bieleho husára, ktorý ako všadeprítomný „človečí smrtonoš“ (PŘÁDNÁ – ŠKARPOVÁ – CIESLAR 2002: 213) prechádza celou poviedkou, aby v jej závere (ironicky? kruto?) hľadal šťastie v d'ateline.³

Práve rovina symbolických významov najviac vzdiali Jakubiskovu filmovú poviedku od jej textovej podoby. Prirodzená znakovosť, metaforickosť folklóru je využitá ako senzuálny (vizuálny aj auditívny) prostriedok na znázornenie symboliky všadeprítomnej smrti, ktorá je však vlastne prirodzenou súčasťou života. I preto sa objavuje smrť uprostred „veselia“ (svadby) alebo mŕtvi na svadobnej posteli, pod ktorou cinkajú zvončeky ohlasujúce zrod nového života. „Jakubisko [sa] vymanil z reality, oslobodil od faktov, ich významov pre dejinné súvislosti“ (PODMAKOVÁ 2005: 68). Pred základnou vitálnou opozíciou života a smrti bledne akýkoľvek historický fakt – „vtedy“ a „tam“ sa stáva iba podloží na rozohranie hry farieb, symbolov, významov. Túto symboliku využije Ťažkého lyrizovaný epický text skôr v náznaku – symbolika čiernej rámcuje jeho poviedku do uzavretého kompozičného celku, ktorý Jakubisko naopak otvorí kvôli potrebe začleniť poviedku do cyklu – a ten sa uzavrie až tretím filmom *Pútnici*. Prijatie tohto filmu bolo (vďaka politickým pomerom v dobe jeho vzniku) nadšené, ale i rozporuplné. Film sa totiž – so svojím uvoľneným vzťahom k historickým faktom – stáva, zo svedectva o dvoch vojnách a vízie o tretej, viac obrazom svojej doby než uzavretej minulosti. I preto sa neskôr nemohol verejne premietat': „[...] ako sa vyjadrili zodpovední, najmä pre jeho deštrukciu historických schém, absenciu realistického pohľadu na minulosť, tzv. pravdy, ktorú očakávali isté orgány. Najmä však pre vzdialenie sa od socialistického realizmu, ktorý rok 1971 nielen priniesol so svojím *Poučením*, ale ho aj nastolil“ (PODMAKOVÁ 2005: 71). Film však získal niekoľko významných ocenení za scenár, réžiu i kameru a Juraj Jakubisko ho po rokoch komentoval vyjadrením: „Jediný film, ktorý by som už nevedel lepšie nakrútiť“ (MICHALOVIČ – ZUSKA 2005: 67).

Postoj Ladislava Ťažkého – autora literárnej predlohy i spoluautora scenára – sa však časom menil. Kým v roku 1968 sa v rozhovore s Ivanom Štrpkom vyjadril: „Jurovi Jakubiskovi verejne a srdečne blahoželám, ale zdieľam s ním aj obavy ako rovný s rovným – aj keď je to jeho film – pri prípadnej prehre niekde doma, lebo jeho film bol nakrútený nielen na motívy mojej prózy, ale aj na motívy môjho scenára“ (ŤAŽKÝ – ŠTRPKA 1968: 1–2), v rozhovore publikovanom v roku 2011 už vysvetľuje: „Film *Zbehovia a pútnici* bol a vari zostal problematický stále. Réžisér Juraj Jakubisko ho totiž nakrútil viac podľa seba ako podľa mňa. S niektorými scénami som

³ Postava smrti v závere príbehu, spokojná s „dobře vykonanou pracou“ triumfálne odchádza, aby sa v druhej poviedke objavila zasa v esesáckej uniforme a v tretej napokon bez akejkoľvek masky ako nahý muž.

nesúhlasil vtedy a nesúhlasím s nimi ani dnes [...] Neviem, čo na ňom tak vzrušilo a nadchlo filmovú kritiku. Možno to, že v tomto filme krv tiekla ako malinovka. Môj úmysel i scenár sa rozchádzal s Jakubiskovou réžiou. Sláva právom patrí jemu. Trest za bombasticko úspešný a provokujúci, no i urážajúci film sme si odtrpeli rovnako – zákazom tvorivej činnosti“ (SLÁVIKOVÁ 2011: 30–31).

Obraz druhý – *Bathory*

Pozadie vzniku i realizácia ďalšieho z filmov Juraja Jakubiska (a jeho nateraz posledného), ktorému sa budem venovať, sa od *Zbehov* viac odlišuje, ako sa ich dotýka. Jediné, čo ich spája (a prečo sú takto vedľa seba predmetom tohto príspevku) je skutočnosť, že sa v oboch režisér rozhodol spracovať históriu – historický fakt sa mu stáva predmetom tematizácie a vizualizácie. Kým však v *Zbehoch* je v centre pozornosti príbeh fiktívneho cigánskeho vojaka a námetom pre film sa stal konkrétny literárny text, príbeh (azda najznámejšej) uhorskej šľachtickej kladie do centra pozornosti historickú postavu, ono svetodejinné individuum a literárnu predlohu vlastne nemá – teda aspoň nie predlohu priamu. Život grófký Erszébeth Bathory či skôr našho navrstvený mýtus však inšpiroval mnohých: „Postavou Alžbety Báthoryovej, respektive svetoznámym mýtom o ní, se dosud zabývalo na 23 biografíí, 59 studií a článků, věnováno jí bylo 18 kapitol v různých knihách, 3 balady, 7 dramát, natočeny byli 3 filmy, nastudovány 3 opery a vzniklo 9 románů, ne webu naleznete nespočet stránek (na dotaz Čachtická paní se objeví několik tisíc odkazů),“ čítame v knihe *Alžběta Báthoryová. Oběť, nebo vrah?*, označenej ako „kniha k filmu Juraje Jakubiska“ a vydanaj v rámci marketingových aktivít, sprevádzajúcich uvedenie filmu (HORÁKOVÁ et al: 2008: 12).

V slovenskom kontexte je zrejme najznámejším pokusom o beletristické spracovanie príbehu grófký Báthoryovej Nižnánskeho kniha *Čachtická pani* (1932), v ktorej – rovnako ako v ostatných Nižnánskeho románoch – prevažujú „vcelku jednoduché a adaptačne remeselné spôsoby nadväzovania na staršie slovesné predlohy, či už z folklórnej tradície alebo zo zásobárne šľachtických historiek. Pri tomto postupe sa využívajú predlohy z kultúrnej pamäti našej pospolitosti 19. storočia [...]. Základom je tradovaná historická epizóda, ktorú podľa možnosti publikum pozná – táto sa potom oživuje, prepisuje do [...] atraktívneho príbehu: nastáva tu síce čiastočné vytesnenie dokumentárno-komplementárnej zložky románu, tá sa však v súlade s typom tejto populárnej lektúry výdatne nahrádza dobrodružnosťou, epickou akčnosťou, rozprávačskou pútavosťou a zábavnosťou“ (SULÍK 2004: 22–23).

Grófká Alžbeta Báthoryová či Erszébeth Báthory je nepochybne postavou historickou. Legenda o jej večnej mladosti ale vznikla – ako sa najmä po uvedení Jakubiskovho filmu vysvetľovalo i v tlači⁴ – až viac než storočie po grófkinej smrti.

Vo vzťahu k literárnemu pozadiu vzniku Jakubiskovho filmu sa teda ocitáme vo výrazne odlišnej pozícii. Režisér neadaptuje konkrétnu literárnu predlohu, ale vstupuje do priestoru faktov ako výsledku historických bádání na jednej strane a na strane druhej (z hľadiska recepcie jeho výsledku – filmu ako hotového „produktu“ ešte oveľa viac) vkročí do oblasti storočia rozvíjaného a rôznymi prostriedkami a formami živého mýtu.

Filmár Jakubisko sa vo vzťahu k ústrednej postave rozhodol pracovať viac s faktom než so známym mýtom⁵ a spojitosť s históriou (i diferenciu faktov voči legende) sa snaží demonštrovať už od úvodných záberov filmu. Na rozdiel od prvej poviedky – *Zbebovia a pútnici* – využije titulkovanie, aby príbeh zaradil do priestoru a času.⁶ A rovnako ako v *Zbeboch* komponuje príbeh s rozprávačom na pozadí. Tentoraz nás však narátor nevťahuje do legendy, práve naopak – o existencii legendy referuje v snahe vymedziť sa voči nej, skôr „učí“: tlmočí historické fakty, približuje čas, príbeh lokalizuje, predstavuje postavy a osvetľuje dobové pomery. Plní tak tradičnú funkciu narátora ako ho poznáme najmä z realistickej epiky. Forma tejto narácie evokuje Ecov román *Meno ruže* (1980); v prvom zábere (a pri prvom prehovore) je narátor situovaný do súčasnosti (čo vo vizualizácii dopĺňa letecký záber na ruiny čachtického hradu). Po prehliadke štylizovaných zrúcanín narátor polemizuje s mýtom a v informatívnej introdukcii sa mihne postava druhého rozprávača – starého mnícha, zapisovateľa udalostí (v príbehu sa s ním v role akéhosi vyšetrovateľa neskôr budeme stretávať od začiatku druhej časti filmu, v kvázi poviedkovej časti s názvom *Darvulia*). Evidentná je tak režisérova snaha o skĺbenie reálne možného historického príbehu (resp. pokusu kreovať takýto príbeh na základe dostupných historických faktov) s dobovým politicko-kultúrnym pozadím (pred divákom defiluje niekoľko ďalších známych historických postáv – okrem kľúčového grófa Thurza i Caravaggio, kráľ Matiaš, Monteverdi, Bethlen, kardinál Forgáč atď.).

Biografické fakty o Alžbete Báthoryovej, ktoré má história k dispozícii, sú pomerne skromné – jej život datuje do rokov 1560–1614 a lokalizuje do priestoru vtedajšieho Uhorska. Manželstvom s Františkom Nádašdym sa spojili dva z najbohatších uhorských majetkov a grófká

⁴ Pozri popularizujúci text historičky SAV Tünde Lengyelovej (2007).

⁵ „A tak jsem natočil příběh. Jeho základem jsou fakta a jeho tělem moje fantazie a fantazie všech, kteří se na filmu podíleli. Je to pravděpodobný příběh. Za daných okolností je pravdivější než pravda, kterou se už nikdy nedozvíme“ (HORÁKOVÁ et al. 2008: 215); „[...] původní úmysl natočit *Bathory* jako horor [jsem] zavrhl. Možná to způsobily spousty historického materiálu, který mi nedovolil svévolně měnit fakta, aniž bych se vzdálil pravdě“ (TAMŽE: 12).

⁶ S marketingovou ambíciou veľkofilmu potom korešponduje v titulkoch použitý anglický jazyk.

sa tak po jeho smrti stala zrejme najbohatšou uhorskou vdovou. Označenie „čachtická pani“, ktoré sa vžilo spolu s legendou, je pomerne nepresné – pri množstve sídel, ktoré ich rody vlastnili, sa v Čachticiach zdržiavala len zriedka – sídlom rodiny boli Sárvár a Kéresztur. Čachtice sa však napokon stali (po štvorročnej internácii) miestom jej smrti.

V povedomí verejnosti však viac ako fakty žije oveľa bohatší, epicky nasýtený, bohato (a najmä dočervena) kolorovaný príbeh, ktorý historickej šľachtickej vyniesol titul najväčšej vrahyne všetkých čias.

Že to Jakubisko s rešpektom voči historickej pravde myslí vážne, ukazuje i výberom odborného poradcu – tým sa pre film *Bathory* stala Tünde Lengyelová, historička SAV, sama spoluautorka knihy, ktorá je pokusom očistiť biografiu gróffy Bathoryovej od nánosov legendy.

„Historik u väčšiny filmových projektů [...] funguje spíše jako takové kosmetické opatření, je to nastrčená figurka, jež má projektu zajistit důvěryhodnost,“ hovorí Robert Rosenstone,⁷ i keď platí, že „stejně jako každé dílo zabývající se historií přináší i historický film možnost hlubšího porozumění tomu, kdo disponuje většími znalostmi daného období minulosti. Film navíc nabízí nepochybně klamný pocit, že člověk vidí, jak minulost vypadala“ (ROSENSTONE – KLUSÁKOVÁ 2008: 151–152). To, nakoľko je klamnosť tohto pocitu evidentná, závisí však viac od výslednej autentickosti filmu ako celku než od rešpektu voči histórii a historikom.

Jakubisko pomocou histórie introspektívne nazrie pod povrch legendy, aby napokon po skončení práce na najnákladnejšom stredoeurópskom filmovom projekte skonštatoval: „Každý režisér, i když právě natočil třeba tu nejhorší věc ve svém životě, si pořád bude myslet, že by to mohlo mít úspěch a že to je možná jeho nejlepší film“ (HORÁKOVÁ ET AL. 2008: 199).

Vonkajšie znaky zaradia prvý z dvoch spomínaných filmov, venujúcich sa histórii, ako snímku poviedkového rozsahu.⁸ Z hľadiska adresáta ide o film, ktorý nesie znaky historického či špeciálne vojnového filmu pre dospelé publikum (čo zodpovedá rozsahu i plánovanému recipientovi Ťažkého literárnej predlohy – próze zaberajúcej priestor novely). S historickým faktom tu však pracuje špecifickým spôsobom. „Ve *Zběžích* Jakubisko folklorizoval prvky reality a tím je transponoval do podoby balady, umožňující hru s motivy a jejich nositeli, zvláště zveřejňuje-li uvnitř struktury díla jako anakolut svoji autorsko-demiurgickou roli“ (BERNARD

⁷ Vyjadrenie sa týka najmä amerického a primárne dokumentárneho filmu, nazdávam sa však, že toto konštatovanie môžeme bez „pokrivenia“ úmyslu jeho autora vziať aj na ostatné filmy, pracujúce s históriou, historickým faktom.

⁸ Pôvodne však boli *Zbebovia* televíznym stredometrážnym filmom s dĺžkou 1505 metrov, samostatným, ale v projekte 3-poviedkového filmu *Zbebovia a pútnici*, ktorý má ako celok 2820 metrov bol materiál asi o tretinu skráteneý. Ešte v pôvodnom rozsahu bol film nesúťážne uvedený na FF v Benátkach 1968, kde získal Čestné uznanie.

2010: 345). Fakt stráca svoju historickú platnosť, posunom do alegoricko-symbolickej podoby sa vypovedané stáva nadčasovým. Spolu s dvoma ďalšími poviedkami tak tvoria *Zbehovia* trilógiu, ktorú neskôr Jan Bernard označil ako „alegorii skepse z dejín, z človeka a jeho možností i schopností, ze svobody, kterou vždy někdo individuálně či kolektivně promění v anarchii, represi a zabíjení“ (TAMŽE: 338). Z „opticky“ historického filmu sa tak stáva – použijúc terminológiu literárnej vedy – filmom ahistorickým, platnosť zobrazeného sa neobmedzuje chronotopom situácie, ale sa gnómicky rozširuje.

Za povšimnutie stojí fakt, že nie dlho po dokončení *Zbehov* začnú v slovenskej literatúre pribúdať prozaické texty tematizujúce históriu, ale s aktualizácnou a nadčasovou ambíciou – za všetky aspoň Lenčova *Didaktická kronika rodu Hohenzollernovcov* (1968) alebo o pätnásť rokov mladší Johanidesov román *Marek koniar a uhorský pápež* (1983). Jakubiskov film tak akoby predznamenal jeden zo spôsobov, akými sa bude umenie špecificky vyrovnávať so spoločenskou situáciou svojej doby.

Do doby diametrálne odlišnej už vstupuje ďalším filmom – tentoraz v rozmeroch historického veľkofilmu – „[...] tento terminus technicus sa vzťahuje na veľkolepú nákladnú filmovú show s množstvom komparzu, stavieb, kostýmov a divácky atraktívnych priestorov“ (CIEL 1992: 89) – realizovaného ako biografický film venovaný historickej postave. Režisér však využije opačný mechanizmus. Kým v *Zbehoch* alegorizuje a mýtizuje historický fakt a dobové reálie, vo filme *Bathory* sa snaží tieto fakty očistiť od zväzujúceho panciera legendy či mýtov. Vypovedané je úzko viazané na dobový kontext, no s deklaroványm rešpektom voči tomuto kontextu však vytvára Jakubisko legendu vlastnú. Demýtizácia ako mýtizácia na druhú... Režisér tu vstupuje do legendovo-historickej látky, z vizionára a „mýtotvorcu“, ako ho poznáme zo *Zbehov*, sa mení na režiséra – učiteľa a „mýtoborcu“. Historických faktov na vytvorenie biografického filmu niet, preľudnenosť historickými postavami zasa znemožňuje koncentrovať sa na tematizovanie udalosti. Metaforicko-filozofický oblúk, ktorý by výpoveď aktualizoval či uvoľnil z časových väzieb a posunul do roviny ahistorickosti však chýba. Komerčná ambícia zasa implikuje využitie konvenčných postupov. Tento Jakubiskov pohľad má optikou literatúry napokon bližšie k jej populárnej (niekedy popularizujúcej) podobe. A tak sa jeho ostatný filmový opus vlastne zaradí vedľa Nižnánskeho románov – presne tých, ktoré mýtus o grófke Bathory ako akejsi uhorskej „bloody lady“ pomáhali budovať.

Ukazuje sa teda, že terminológia, ktorú pre žánrovú špecifikáciu diel tematizujúcich históriu či iba (s rôznou ambíciou a cieľom) využívajúcich historický fakt, napokon dokáže hodnotovo ohraničiť (kvalitatívne aj z hľadiska rozsahu, realizácie alebo existencie predlohy)

i rozdielne filmové diela – z minimálne jedného zorného uhla – z hľadiska recepcie historického faktu a práce s ním.

„Filmová pravda neexistuje,“ hovorí režisér Jakubisko. Literárna možno tiež nie. Jestvuje však – pre film i literatúru – okrem kreativity i umelecká autenticnosť aristotelovskej mimézis. A i keď kritériá tejto autenticnosti a tvárne postupy, akými sa dosahuje, sa časom menia, zrejme bude stále platiť, že vo vzťahu k recipientovi umeleckého „produktu“, ktorý v ňom hľadá estetické kvality, sa stane jedným z kritérií spomínanej autenticnosti kreatívne tvarovanie látkovej skutočnosti nesúce istú „pridanú hodnotu“. Jej výsledok je ziskom pre tvorca rovnako ako pre „konzumenta“.

PRAMENE

ŤAŽKÝ, Ladislav

1962 *Vojenský zbeh* (Bratislava: Smena)

FILMY:

Zbehovia a pútnici (1968, režie Juraj JAKUBISKO)

Bathory (2008, režie Juraj JAKUBISKO)

LITERATÚRA

BERNARD, Jan

2010 *Z šede zóny* (Praha: Akademie muzických umění)

BÍLIK, René

2008 *Historický žáner v slovenskej próze* (Bratislava: Kalligram, Ústav slovenskej literatúry SAV)

CIEL, Martin

1992 *Film. Ilúzia a akcia* (Bratislava: Slovenský filmový ústav, Národné kinematografické centrum)

DOKOUPIL, Blahoslav

1987 *Český historický román 1945–1965* (Praha: Československý spisovatel)

FERENČUHOVÁ, Mária

2004 „Historici a film, filmári a história. Hranice a prieniky dvoch disciplín“, *Illuminate* 16, č. 1, s. 5–19

HORÁKOVÁ, Šárka, et al.

2008 *Alžběta Báboryoná. Obět, nebo vrah?*, Praha: Česká televize – Jakubisko film, s.r.o.

LENGYELOVÁ, Tünde

2007 „Árona tvojho, sadizmus bude duševná choroba až o dve a pol storočia neskôr“, *T-Station* 29.1. 2007, <http://archiv.station.zoznam.sk/station/clanok.asp?cid=1169584304648> [prístup 10.8. 2011]

MICHALOVIČ, Peter – ZUSKA, Vlastimil

2005 *Juraj Jakubisko* (Bratislava: Slovenský filmový ústav)

2009 *Znaky, obrazy a stíny slov* (Praha: Akademie múzických umění)

PAŠTÉKOVÁ, Jelena

1993 „Literárne impulzy vo vývine slovenskej kinematografie šesťdesiatych rokov“, in Jan Jaroš, Eva Strusková (edd.): *Filmový sborník historický 4. Česká a slovenská kinematografie 60. let* (Praha: Národní filmový archiv), s. 97–103

PODMAKOVÁ, Dagmar

2005 „Ladislav Ťažký a jeho divadelno-filmová púť“, in Kristína Krnová (ed.): *Osobnosť a dielo Ladislava Ťažkého v literárnohistorických a spoločenskohistorických súradniciach druhej polovice 20. storočia. Zborník z literárnovednej konferencie uskutočnenej 5. októbra 2004* (Banská Bystrica: Univerzita Mateja Bela), s. 60–72

PRÁDNÁ, Stanislava – ŠKARPOVÁ, Zdena – CIESLAR, Jiří

2002 *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let. Kapitoly o nové vlně* (Praha: Pražská scéna)

RICOEUR, Paul

2007 [1985] *Čas a vyprávění III.*, prel. Miroslav Petříček jr. (Praha: OIKOYMENH)

ROSENSTONE, Robert – KLUSÁKOVÁ, Veronika

2008 „Historik je ve filmu spíše kosmetickým opatřením“, *Illuminace* 20, č. 3, s. 148–154

SULÍK, Ivan

2004 „Historicko-dobrodružný román (v podání Joža Nižnánskeho)“ in Augustín Mat’ovčík (ed.): *Biografické štúdie* (Martin: Slovenská národná knižnica) s. 22–26

ŤAŽKÝ, Ladislav – ŠTRPKA, Ivan

1968 „Spoveď laureáta“, *Kultúrny život* 22, č. 19, s. 1–2

SLÁVIKOVÁ, Anna

2011 „Zomrel L. Ťažký“, *Korene* 2, č. 1–2, s. 30–31

ULIČIANSKA, Zuzana

2008 „Filmová pravda neexistuje“, *Sme* (15.11.), <http://www.sme.sk/c/4176273/filmova-pravda-neexistuje.html> [prístup 15.3.2011]

WHITE, Hayden

1996 [1978] „Historicismus, historie a figurativní obraznost“, prel. Vladimír Urbánek, *Reflexe. Filosofický časopis* 16, č. 2, s. 1–23

Jakubisko Case or History on the Film Screen in Two Pieces

The paper deals with historical themes in literature and film. Employing the classification of genres in literary theory it demonstrates the possible analogy in evaluating historical film and historical fiction according to the way in which they treat historical facts. Two films by Slovak director Juraj Jakubisko (*Zbehovia a pútníci*, The Deserters and the Nomads, 1968, and *Bathory*, 2008) representing two distant and distinct phases of his oeuvre are analyzed in order to display authorial poetics and its particular devices, taking into account the relation of the film to the original representation of the topic (literary fiction by Ladislav Ťažký in the former, historical facts in the latter film). While in the first case an autonomous artwork of gnomic meaning emerges from the process of creative adaptation, the other is an example of turning the historical stuff into a blockbuster made attractive and limited by conventional schemes of the media at the same time.